

## A busca cotidiana de Solange: pornochanchadas, hegemonia e erotismo em *A Dama do Lotação*

Solange's daily search: pornochanchadas,  
hegemony and eroticism in *A Dama do Lotação*

Guilherme Fumeo Almeida\*

Pablo Nabarrete Bastos\*\*

**RESUMO:** Este artigo busca dar início, em duas partes, a uma discussão sobre a forma como a pornochanchada investiu em uma determinada construção do erotismo, tanto a partir do estudo das suas especificidades como gênero cinematográfico brasileiro quanto de uma análise mais detida de *A Dama do Lotação*, em diálogo com uma base teórica centralizada nos conceitos de indústria cultural e hegemonia. Tal construção volta-se principalmente à sexualização da mulher, dentro da representação das relações interpessoais no cotidiano de um período socialmente conservador e politicamente autoritário. Na primeira parte, a base teórica será elaborada em paralelo à análise inicial de *A Dama do Lotação* e à discussão dos limites e das características da pornochanchada. Na segunda, as considerações de Williams (1969, 1979, 2005) sobre a noção de hegemonia no âmbito da teoria cultural marxista serão relacionadas à compreensão mais detalhada das construções sobre erotismo no filme.

**Palavras-chave:** Pornochanchada; *A Dama do Lotação*; Hegemonia.

**ABSTRACT:** This article seeks to initiate, in two parts, a discussion about how pornochanchada invested in a particular construction of eroticism, both from the study of its specificities as a Brazilian cinematographic genre and from a more detailed analysis of *A Dama do Lotação*, in dialogue with a theoretical basis centered on the concepts of cultural industry and hegemony. Such construction focuses mainly on the sexualization of women, within the representation of interpersonal relationships in the daily life of a socially conservative and politically authoritarian period. In the first part, the theoretical basis will be elaborated in parallel to the initial analysis of *A Dama do Lotação* and to the discussion of the limits and characteristics of pornochanchada. In the second, Williams' (1969, 1979, 2005) considerations about the notion of hegemony within the scope of Marxist cultural theory will be related to the more detailed understanding of the constructions about eroticism in the film.

**Keywords:** Pornochanchada; *A Dama do Lotação*; Hegemony.

---

\* Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), orientado pela Professora Doutora Miriam de Souza Rossini. Bacharel em Jornalismo e Mestre em Comunicação e Informação pela mesma universidade. Participa do grupo de pesquisa Processos Audiovisuais (PROAv-UFRGS). Bolsista CAPES. E-mail: almeidaguif@gmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2038-6206>

\*\* Professor do Departamento de Comunicação Social, do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC-UFF). Doutor em Ciências da Comunicação, linha de pesquisa de Comunicação, Cultura e Cidadania, pela ECA-USP. Possui pós-doutorado em Estudos Culturais pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenador pedagógico do Laboratório de Investigação em Comunicação Comunitária e Publicidade Social (LACCOPS). Coordenador do GP Comunicação para a Cidadania da Intercom. Pesquisa hegemonia, contra-hegemonia, hegemonia popular, engajamento, movimentos sociais e comunicação popular. E-mail: pablobastos@id.uff.br ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5981-9107>

## Introdução

Por mais de uma década, a pornochanchada destacou-se como gênero cinematográfico brasileiro de grande sucesso comercial, que construiu uma relação de preferência com o público e tornou-se o maior exemplo em seu campo de cultura popular de massa consumida no país durante o período da ditadura civil-militar (SELIGMAN, 2000). Assim, em razão de ocupar uma posição de destaque no cenário cultural da sociedade brasileira durante o período ditatorial, a pornochanchada evidencia as potencialidades estéticas e políticas do cinema.

O tom dramático consagrado pelas pornochanchadas de fins da década de 1970 e início dos anos 1980 marca a trama de *A Dama do Lotação* (Neville d'Almeida, 1978), centrada na busca turbulenta de Solange pela separação entre amor e sexo. A partir da análise das características da pornochanchada como gênero, e mais detidamente das especificidades de *A Dama do Lotação*, em diálogo com uma discussão teórica centralizada nas noções de indústria cultural e hegemonia, buscamos problematizar em que medida a pornochanchada investiu em uma determinada construção do erotismo. Tal construção volta-se especialmente à sexualização da mulher, dentro da representação das relações interpessoais no cotidiano de um período socialmente conservador e politicamente autoritário.

Ao lado da discussão teórica mencionada, a elaboração metodológica passará pelo uso da análise fílmica, na qual serão inseridos os tempos das cenas do filme mencionadas. Dentro do objetivo de dar início à discussão proposta no âmbito deste texto, ele será construído em duas partes, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, a base teórica será elaborada em paralelo à análise inicial de *A Dama do Lotação* e à discussão dos limites e das especificidades da pornochanchada enquanto gênero cinematográfico brasileiro que, por mais de uma década, estabeleceu relações do erotismo com humor e drama. Na segunda, as considerações de Williams (1969, 1979, 2005) sobre a noção de hegemonia no âmbito da teoria cultural marxista serão relacionadas à compreensão mais detalhada das construções sobre erotismo no filme em questão.

## Da pornochanchada à *Dama do Lotação*: cinema, hegemonia e indústria cultural

A fecundidade da categoria hegemonia para a análise de um filme está na possibilidade de articulação analítica entre níveis de produção material e simbólica da realidade, que interagem dialeticamente. Estes níveis envolvem a dimensão econômica do conceito de hegemonia, a materialidade dos aparelhos privados, especificamente da indústria cinematográfica, e a racionalidade da lógica capitalista de produção, o que nos possibilita aproximar as reflexões gramscianas aos debates sobre indústria cultural em Adorno e Horkheimer (2002). Com relação ao nível cultural e simbólico, esta aproximação prioriza a análise das práticas culturais (WILLIAMS, 1969, 1979, 2005) e fílmicas de *A dama da lotação*. Contudo, em Gramsci (1966, p. 52), estrutura e superestrutura constituem um bloco histórico, a articulação e equilíbrio entre base material e expressões culturais, ideológicas e simbólicas sendo que “a estrutura e as superestruturas formam um “bloco histórico”, isto é, o conjunto complexo – contraditório e discordante – das superestruturas é o reflexo do conjunto das relações sociais de produção”.

Essa construção teórico-metodológica, elaborada para a análise do filme, também pode

ser utilizada em outras agendas de pesquisa sobre produção audiovisual ficcional. As categorias de análise gramsciana operam em nexos dialético, de unidade-distinção (LIGUORI, 2007) ou unidade-diferenciação (BIANCHI, 2008). Tais diferenciações são metodológicas, não orgânicas, posto que atuam de maneira interativa, em caráter multidimensional na composição da totalidade concreta. Dessa maneira, “ao destacar um dos aspectos de uma formação hegemônica, como a dimensão cultural, incorre-se no erro de ocultar a totalidade do processo, sua dimensão filosófica, econômica e política” (BASTOS, 2020, p. 12). Este caráter dialético de múltiplas determinações na configuração e teorização da realidade possui no esquema triádico<sup>1</sup> economia-Estado-sociedade civil - sua síntese e expressão fidedigna.

A cultura possui importância fundamental nas reflexões de Gramsci sobre hegemonia, sobretudo nas formulações de um projeto nacional-popular de construção de uma hegemonia comum (BASTOS, 2020); o conceito em Gramsci, contudo, é indissociável das dimensões econômica, filosófica e política. Conforme sua argumentação, “se a hegemonia é ético-política, não pode deixar de ser também econômica, não pode deixar de ter seu fundamento na função decisiva que o grupo dirigente exerce no núcleo decisivo da atividade econômica” (GRAMSCI, 2007, p. 48).

Conquanto seja possível visualizar alguns equívocos em apropriações dos estudos culturais<sup>2</sup>, estabelecemos aqui um diálogo para articular a perspectiva em Gramsci sobre hegemonia - a dimensão econômica em aproximação com o conceito de indústria cultural, o papel do Estado na economia, na política e na cultura - e as reflexões de Raymond Williams sobre práticas culturais. Assim, será possível interpretar as nuances da pornochanchada, presentes em *A Dama do Lotação*, a partir das proposições teóricas de William em relação ao tema.

O foco principal do conceito de indústria cultural em Adorno e Horkheimer (2002) está na crítica à produção da cultura sob a lógica do capital e sua racionalidade industrial, sendo o rádio e o cinema os principais *media* naquele momento. O corolário dessa apropriação da cultura é o domínio da forma mercadoria, o que distancia essas linguagens da arte e as transformam em substrato ideológico do capital. Importante contextualizar, como pontua Celso Frederico (2007, p. 217), que Brecht já havia observado muito antes que Adorno “o primado da *produção* sobre o *consumo* dos bens simbólicos” em suas análises pioneiras sobre o rádio, na perspectiva de que a produção determina o consumo. Na dialética marxiana, produção, distribuição, troca e consumo constituem uma totalidade, as “diferenças dentro de uma unidade” (MARX, 2011, pp. 75-76). Contudo, para Marx, a produção se sobrepõe aos outros momentos - é a partir dela que sempre recomeça o processo.

Horkheimer e Adorno (2002) argumentam que a racionalidade técnica é a racionalidade da dominação, o caráter repressivo de autoalienação da sociedade, condição que não se resume à técnica, mas a sua função na economia. No momento de escrita do texto, segundo os autores, a técnica da indústria cultural havia alcançado a standardização e a produção em série, destruindo o que a obra possuía de distinção com relação à lógica do sistema social e aproximando paulatinamente a produção cultural da propaganda.

<sup>1</sup> Embora suas análises priorizem o esquema dual, de sociedade política e sociedade civil, Estado e sociedade civil, Gramsci utiliza este esquema triádico (LIGUORI, 2007).

<sup>2</sup> Não obstante, é importante também ponderar que dentro desse campo de estudos há abordagens temáticas, teóricas e metodológicas distintas com aproximações de maior ou menor grau com o marxismo e a teoria crítica. Douglas Kellner (2001), por exemplo, propõe o que denomina como *estudo cultural crítico*, que reprovava o afastamento dos estudos culturais britânicos com relação aos estudos de classe, da produção e economia política da cultura.

Com relação ao cinema, Horkheimer e Adorno afirmam que o significado de todos os filmes, independentemente do enredo, é o triunfo do capital, da sua onipotência sobre os miseráveis em busca de emprego. É relevante para a análise aqui proposta a relação que os autores estabelecem entre cinema e a vida cotidiana, que passa a ser o critério principal de toda produção cinematográfica. Os teóricos alemães defendem que a linguagem cotidiana se reflete na forma e no conteúdo das produções, que buscam um ideal de naturalidade.

Trata-se de relação dialética entre vida cotidiana e produção fílmica, o que também pode ser observado na afirmação de que o lazer se assemelha cada vez mais ao trabalho. Nesse ínterim, Horkheimer e Adorno trazem a perspectiva de totalidade sobre a indústria cultural, que não pode ser compreendida apenas por um segmento em particular, como o cinema, a televisão ou o rádio, mas pela atuação de seu conjunto na sociedade. Cada expressão particular da indústria cultural reproduz os homens como um produto de toda a indústria cultural.

Podemos relacionar essa reflexão sobre a vida cotidiana com as abordagens de Henri Lefebvre (1969), quando este analisa a cotidianidade como espaço de reprodução das relações de produção, revelador da modernidade e da totalidade. Isso incluiria a reprodução dessa lógica de existência social também nos espaços de lazer. A atribuição do papel principal de *A Dama do Lotação* à Sônia Braga, atriz já consagrada por sua participação em novelas da Rede Globo de Televisão e em outros filmes, reflete uma escolha que articula televisão, cinema e seus objetivos, em última instância, comerciais. O principal cartaz de divulgação do filme, com foco na exposição do corpo da atriz, que usa vestido vermelho com decote, e a frase “Ela se entrega a todos para continuar amando seu marido” denotam a exploração de sua imagem, do seu corpo, como principal propaganda da produção.

Imagem 1 – Cartaz de divulgação de *A dama da lotação*



Fonte: IMDb

Adorno e Horkheimer (2002) desenvolvem sua argumentação em grande aproximação ao conceito de hegemonia em Gramsci (1999) e sua relação com a ideologia, compreendida como expressão e amálgama de uma classe social. Para os autores alemães, quem não se adapta à indústria é massacrado por ser associado com a impotência econômica e espiritual. A resistência só sobrevive se integrando, conforme os autores alemães. A partir do momento em que a diferença é registrada pela indústria, ela já faz parte desta. Dentro da mesma linha argumentativa, Adorno e Horkheimer afirmam que na superestrutura o mecanismo de oferta e demanda atua em

benefício dos patrões – afinal, os operários e a pequena burguesia são os principais consumidores das produções culturais. Para os frankfurtianos, assim como a moral dos senhores era levada mais a sério pelos dominados do que pelos próprios senhores, as massas são mais submissas ao mito do sucesso do que os afortunados.

A dimensão econômica - a lógica de produção capitalista - contudo, não foi o centro das análises de Gramsci, que eram focadas fundamentalmente na teoria política. Conforme Bianchi (2008, p. 16), o projeto de pesquisa de Gramsci é político porque foi elaborado sob a “determinação em última instância” da política. Dentre os inúmeros temas abordados pelo filósofo, o conceito de hegemonia encontra-se onipresente em sua obra, sobretudo no período do cárcere. Na primeira vez em que fez uso do conceito, ainda no período pré-carcerário, Gramsci (1978) faz eco à Lênin (2009) em sua formulação original, compreendendo a hegemonia como aliança de classes entre o proletariado e o campesinato, capaz de derrotar o capitalismo e o Estado burguês.

Nos *Cadernos do Cárcere*, o conceito se expande e se complexifica como categoria analítica, abrangendo as dimensões econômica, filosófica, política e cultural de constituição do poder do Estado nacional. Na concepção de Estado ampliado<sup>3</sup> de Gramsci, a sociedade política, correspondente às forças coercitivas e educadoras do Estado, soma-se à sociedade civil, que tem em suas instituições, ou aparelhos privados de hegemonia – imprensa, a mídia em geral, sindicatos, igrejas, movimentos sociais, partidos políticos, entidades de classe e organizações diversas -, os espaços por excelência de formação política e ideológica, capazes de questionar ou fortalecer o bloco de poder estabelecido (BASTOS, 2020). A ideia de aparelho hegemônico cria também um elo conceitual com o “Estado integral” e “oferece uma base material à concepção gramsciana de hegemonia, não assimilável a uma concepção idealista, culturalista ou liberal” (LIGUORI, 2014, p. 76).

O conceito de aparelho privado nos permite fazer aproximação com o conceito de indústria cultural, pela materialidade dos aparelhos que alicerçam a produção ideológica para fortalecer a hegemonia ou contribuir para a construção de hegemonia alternativa ou popular. Com relação ao cinema como parte da indústria cultural, existe o exercício das pressões e determinações econômicas que atuam em última instância. Contudo, a lógica hegemônica traz dialeticamente a possibilidade contra-hegemônica; nesse sentido, o cinema também pode ser utilizado como meio e linguagem para superar relações de exploração e opressão de classe, gênero e raça. Ou como postula Douglas Kellner (2011), existem formas de resistência pela própria cultura e recursos proporcionados pela mídia. Esse é um traço diferenciador da perspectiva gramsciana com relação ao conceito de indústria cultural, ou mesmo também diante do conceito de Aparelho Ideológico de Estado em Althusser (COUTINHO, 1992), pois para Gramsci, é possível ocupar e construir aparelhos de hegemonia para se tornar dirigente na sociedade civil e posteriormente dominante no Estado, sob a hegemonia da classe trabalhadora.

Contudo, em Gramsci, a sociedade civil e o conjunto dos aparelhos privados de hegemonia compõem o Estado (LIGUORI, 2007) - por isso a escolha pela denominação *Estado integral* ou *ampliado*, no sentido deste ser o espaço estratégico para a construção do poder político baseado em um projeto de classe. Para uma classe se fazer hegemônica, deve se fazer Estado, e é papel do Estado “adequar a sociedade civil à estrutura econômica” (LIGUORI, 2007, p. 20).

---

<sup>3</sup> A expressão “teoria ampliada do Estado” foi cunhada por Christine Buci-Glucksmann em 1975, em seu livro *Gramsci e o Estado*, a partir das reflexões de Gramsci.



Nesse ínterim, é fundamental entender o papel do Estado na configuração da indústria cultural e do cinema no Brasil, nesse caso, considerando a hegemonia do gênero pornochanchada e o sucesso de *A dama da lotação* como parte integrante de um projeto econômico e político autoritário. Isso não impediu, conforme veremos também adiante, de reunir práticas culturais alternativas e emergentes conforme as denominações de Williams (1979, 2005).

Na década de 1940, a configuração de uma nova sociedade urbano-industrial dá início à formação de uma sociedade de massa e de uma cultura popular de massa no Brasil. Outra importante mudança que se inicia neste período é o deslocamento da influência externa dos padrões europeus aos norte-americanos. Isso implicou, consequentemente, na maior interferência política dos Estados Unidos, segundo Renato Ortiz (2006). Ortiz afirma que a lógica de modernização, a ânsia para tornar-se um país moderno, era também aplicada ao campo da cultura, dentro da ausência de desenvolvimento de uma análise crítica. A articulação entre modernização e indústria cultural encobriu os problemas da racionalidade capitalista, conforme a avaliação do sociólogo. O período dos anos 1940 e 1950, no entanto, é ainda incipiente quanto à formação de uma sociedade de consumo, o que ocorre apenas nas décadas de 1960 e 1970 com a estabilização de um mercado de bens culturais (ORTIZ, 2006). É neste período, destaca o autor (2006, p. 121) “que [se] consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. Os dados, quaisquer que sejam eles, confirmam o crescimento dessa tendência”.

Após o golpe civil-militar de 1964, ocorrem profundas mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais. No plano econômico, o Estado autoritário guia e consolida o processo de desenvolvimento do capitalismo em sua fase mais avançada. Conforme avalia Ortiz (2006), 1964 é um momento de reorganização da economia brasileira no processo de internacionalização do capital, que ocorre em consonância com os interesses do empresariado brasileiro. O Estado e os empresários tinham o objetivo em comum da *integração nacional*, o que ensejou o investimento público nas tecnologias da comunicação para construção de uma indústria cultural e de um sistema de redes que propiciasse tecnicamente essa integração. Na comparação entre a ditadura do Estado Novo e a iniciada pelos militares em 1964, ambas com forte aparato de repressão cultural e política, o autor destaca a maior organicidade entre os interesses econômicos e políticos na última.

A postura do Estado em relação à cultura e aos meios de comunicação naquele período refletiu sua preocupação nestas áreas como elementos da construção hegemônica. O desenvolvimento destes setores seguiu um projeto político, eliminando e reprimindo os discursos dissidentes, mas investindo nas estruturas simbólicas, culturais e comunicacionais, que favorecem o consentimento de grande parte da sociedade. A criação de instituições e o investimento econômico e político nos meios de comunicação de massa mostram a compreensão do Estado acerca das relações de poder atinentes à cultura e a importância de se atuar nessa esfera. Entre as entidades criadas, podemos destacar: Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema (INC), Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Pró-Memória, etc.

Em relação ao cinema, Ortiz aponta a estruturação definitiva de uma indústria nacional durante os anos 1970, com uma política para o setor que passava diretamente pelo papel desempenhado pelas instituições estatais. Dessa forma, em termos de mercado e condições de produção, o cinema brasileiro se inseria em um período de grande atuação estatal, dentro da diretriz da ditadura civil-militar de institucionalização cultural de integração nacional, que se traduziu, como também ressalta Tunico Amancio (2007), na criação do INC e da EMBRAFILME. Ao longo da

década de 1970, a atuação estatal vai se concentrar na EMBRAFILME, que absorveu as funções do INC, extinto em 1975, e expandiu seus níveis de ação.

Em um período de otimismo na consolidação industrial do cinema no país, o mercado nacional aumentou suas proporções, apesar da ainda grande ocupação dos filmes estrangeiros, conseguindo também retomar parte do território cinematográfico ocupado pelo cinema estrangeiro. Entre 1974 e 1979, a venda de ingressos para filmes nacionais teve um incremento de 16%, e a de filmes estrangeiros, uma diminuição de 1,6%.

Este incremento estava inserido no período áureo de ocupação de mercado interno do cinema nacional: de 1972 a 1982, 30% dos ingressos vendidos no país (cerca de 120 de um total de 350 milhões) eram destinados a sessões de cinema que exibiam filmes brasileiros. Inimá Simões (2007, p. 188) relaciona este cenário ao papel do INC antes de sua extinção, tendo sido criado em 1966 para introduzir mudanças no mercado cinematográfico do país, como garantir a reserva de mercado, destacando que a partir da necessidade de exibição de “cotas cada vez maiores de filmes brasileiros em seus cinemas, os exibidores se articulam com os produtores e distribuidores resultando numa produção voltada para o atendimento imediato de uma demanda específica”.

Neste período, especialmente entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1980, um amplo e diverso conjunto de filmes reuniu erotismo, crônica de costumes, e drama, dentro de uma atualização do humor popular e urbano, difundido por décadas na cinematografia brasileira pela chanchada. Inicialmente nomeado a partir da visão pejorativa a respeito de uma pornografia inexistente, este conjunto foi materializado como gênero na pornochanchada, investindo em uma determinada construção do erotismo.

Segundo Flávia Seligman (2000), a pornochanchada teve como eixo central uma transformação dramaturgica de temáticas de elementos de sedução e de humor ambivalente em um universo social pequeno burguês dentro de um processo de urbanização, gerando uma padronização de personagens, tramas e esquemas narrativos – duelos entre vilões e mocinhos, herói apaixonado pela mocinha – que foi acompanhada pela nudez feminina, que priorizava a construção de um olhar dominante masculino que objetificava o corpo da mulher e o feminino como um todo.

Seligman (2003) aponta que esta exploração da figura feminina muitas vezes envolvia atrizes já conhecidas por seus trabalhos na televisão e era pautada pelo esquema do olhar apontado pela classificação de Laura Mulvey (1983): a mulher como o objeto, o centro do olhar, o homem como o condutor deste olhar, direcionando o que e como seria visto pelo espectador. Este olhar masculino, através dos movimentos e enquadramentos da câmera, conduzia a ode ao corpo feminino de personagens marcadas pelo excesso de sensualidade, que rapidamente encantavam aos homens e os faziam passar do desejo à conquista em poucos minutos.

Além da centralidade do olhar masculino, os filmes do gênero priorizaram o uso de expressões de duplo sentido, que, segundo Simões (2007), refinavam a construção narrativa de cenas de várias pornochanchadas, dentro de um modelo de palavras que modificava sentidos e tornava mais atrativas situações que pareciam corriqueiras, enriquecendo a comunicação dos filmes com seu público. Consolidando uma determinada representação dos costumes do Brasil dos anos 1970 a partir de uma ênfase no erotismo de situações cotidianas ligadas a relações amorosas, Simões ressalta que ainda no início da década de 1970, a pornochanchada conseguiu estabelecer uma relação de preferência com o público, sendo reconhecida enquanto gênero com unidade própria e produção regular de filmes.

Para Nuno César Pereira de Abreu (2002), a construção do erotismo presente nas pornochanchadas tem grande potência mercadológica, estando geralmente inserida em um esquema narrativo com viés comercial, muitas vezes contendo o desfecho de um conflito sexual marcado pela união entre humor e erotismo em uma trama marcada por sedução, leveza e ironia. Ao priorizar, mesmo que muitas vezes de forma sutil, os resultados dos conflitos econômicos, sociais e políticos a partir da visão das classes populares, o gênero operou, defende Abreu (2002, p. 183) uma fusão da “ideologia dos seus produtores e consumidores, imersa num devorador processo econômico controlado por um rígido processo político”.

Através desta fusão, as pornochanchadas conseguiram dialogar de forma bem sucedida com o contexto sociopolítico da época em que se inseriam, sem deixar de priorizar a lógica comercial e não contestatória, apresentando ficcionalmente a experiência cotidiana dos indivíduos em uma época politicamente autoritária e socialmente conservadora. Dentro deste diálogo, além da abordagem performática do sexo, os filmes do gênero faziam uso do que Jean Claude Bernardet (2009) define como *deboche social* das relações interpessoais no cotidiano das grandes cidades brasileiras, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, que aglutinavam a produção e distribuição dos filmes do gênero. De acordo com Bernardet (2009, p. 209), este deboche transforma o sexo como metáfora para criticar superficialmente a “sociedade global em que vivem os espectadores da pornochanchada. Essa guerra, esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e ineficiente são traços da vida social”.

Entre final dos anos 1970 e início dos 1980, a pornochanchada foi gradualmente passando por uma crescente mudança temática, substituindo, aos poucos, o humor debochado pelo drama, com o sexo sendo acompanhado cada vez mais pela tragédia e pela violência. Esta mudança temática estava inserida no cenário de estagnação do modelo estético-narrativo e produtivo da pornochanchada, que Lívia Maria Pinto da Rocha Amaral Cruz (2016) relaciona ao contexto de retração crescente do mercado cinematográfico nacional entre 1979 e 1985, que motivou a exposição cada vez maior de cenas de nudez e simulação de sexo nos filmes do gênero.

Em Raymond Williams (1979), a partir da sua proposta de um materialismo cultural, de uma teoria sobre a produção literária e cultural sob a perspectiva do materialismo histórico, a cultura é vista com a perspectiva da totalidade, como ambiência cultural que alcança e engloba os diferentes níveis da realidade, o econômico, o político e o social. Isso pode provocar algumas confusões conceituais, pois permite que tudo seja inserido nessa totalidade cultural, mas Williams não deixa de analisar e reconhecer também as dimensões econômica e de classe da realidade, a relação dialética entre base e superestrutura. Para uma compreensão de cultura marxista ser coerente, conforme o autor, esta deve ser vista como um “processo integral de vida” ou um “processo geral de caráter social”, já que a perspectiva marxista considera a interdependência dos aspectos da realidade social (WILLIAMS, 1969, p. 291).

Sobre a relação entre literatura e economia, por exemplo, o autor (WILLIAMS, 1969) defende que, mesmo se considerarmos o econômico como preponderante, o que se determina é todo um *modo de vida* e é a este e não somente ao sistema econômico que se relaciona a literatura. Em outro momento, Williams (2005) prefere conceber determinação como algo que estabelece limites e exerce pressões. Dessa forma, embora argumente inicialmente que o conceito de hegemonia inclui e ultrapassa os de cultura e ideologia, o autor (1979, p. 113) compreende hegemonia como uma “cultura”, no seu sentido mais forte, considerando também sua dimensão de “domínio e subordinação vividos de determinadas classes”. A hegemonia, portanto, constitui práticas, sentidos, experiências e expectativas sobre a totalidade da vida, enquanto um *senso de realidade abso-*



*luta*. As pressões e limites do econômico, que constituem domínio de classe, são internalizadas.

Dessa maneira, muito além de um *nível superior de ideologia*, a hegemonia se mostra como um conjunto de práticas e projeções sobre a totalidade da vida, incluindo a percepção dos indivíduos sobre si mesmos e seu mundo. Para o autor (1979, p. 113), o conceito forma

um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes.

Williams defende que esta acepção de hegemonia permite compreender de forma mais específica os processos de organização e controle social, através de suas formas de domínio e subordinação, além de introduzir uma noção de processo que se relaciona diretamente com a mudança e a pluralidade. A hegemonia, portanto, nunca é singular e tampouco “existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões” (WILLIAMS, 1979, p. 115).

O teórico galês (1979, p. 218) vai levar o debate sobre hegemonia para o domínio das práticas culturais, dentro de um modelo teórico segundo o qual “em qualquer sociedade e em qualquer período há um sistema central de práticas, significados e valores, que podemos definir propriamente como dominantes e efetivos”. Adiante, postula que há práticas culturais alternativas e de oposição à cultura dominante efetiva, que se englobam dentro do que podemos considerar como contra-hegemonia ou hegemonia alternativa.

Williams pondera que a existência de oposição em sentido verdadeiro depende de forças sociais e políticas precisas e que temos que considerar a existência de formas de vida social e cultura alternativas e de oposição como fatos da própria cultura dominante. Acrescenta-se também ao modelo teórico práticas culturais residuais e emergentes. As formas residuais possuem distanciamento da cultura dominante, estabelecem relação com áreas importantes do passado, mas pode ser incorporada se a cultura dominante quiser ser significativa nessa área.

O autor compreende as culturas emergentes como práticas, significações, experiências e valores novos, em gestação, o que também denomina como *estruturas de sentimento* (WILLIAMS, 1979). Entretanto, a tentativa de incorporação pela cultura dominante é imediata, o que exige que façamos distinções entre “o residual-incorporado e o residual não incorporado e entre o emergente-incorporado e o emergente não incorporado” (WILLIAMS, 2005, p. 219).

Considerando o modelo teórico proposto pelo autor, podemos afirmar que o *A Dama do Lotação* está inserida no contexto de práticas dominantes e efetivas, constituindo a cultura hegemônica. O filme possui proposta comercial bem sucedida, obteve sucesso de público, com mais de 6,5 milhões de espectadores, sendo até hoje a sexta maior bilheteria do cinema nacional<sup>4</sup>. Foi coproduzido e distribuído pela estatal EMBRAFILME, criada no auge da ditadura militar. Pelo seu alcance popular, teve lançamento simultâneo em 40 cidades do Brasil, incluindo 18 capitais estaduais<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2021.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69101/a-dama-do-lotacao>. Acesso em: 24 abr. 2021.

A partir da perspectiva gramsciana, consideramos o filme e o gênero pornochanchada como hegemônicos, dentro de uma expressão da aliança econômica e política que sustentava o bloco de poder do período em consonância com o capital internacional. Contudo, adiante no texto, ao nos aprofundarmos na análise cultural e fílmica de *A dama do loteação* a partir das teorias de Williams, poderemos identificar a complexidade, as nuances do filme que compõem um mosaico de práticas dominantes, alternativas e emergentes. Essa análise não anula as reflexões de Gramsci sobre hegemonia e de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, mas complementará com um olhar mais aprofundado sobre a dinâmica cultural e simbólica do objeto de análise.

### **A busca de Solange: hegemonia, erotismo e ambiguidade em *A Dama do Loteação***

Realizado e ambientado no Rio de Janeiro, *A Dama do Loteação* surgiu após os sete anos necessários para Neville D'Almeida ter a quantia suficiente para comprar os direitos do conto homônimo de Nelson Rodrigues<sup>6</sup>, transformando o texto em longa-metragem com o autor, que também coproduziu a película<sup>7</sup>. A discussão do filme sobre o desejo feminino e a representação deste desejo através de um olhar objetificador sobre a mulher também exemplifica o movimento das pornochanchadas do final dos anos 1970 e início dos 1980 de tendência à substituição do tom cômico por um mais dramático e desencantado.

Lançado em 1978, *A Dama do Loteação* estava inserido no período que Simões (2007) aponta como de consolidação da pornochanchada enquanto gênero pautado pelo foco no erotismo, pela produção constante de diversos títulos e pelo sucesso de bilheteria. Em um retrato do conservadorismo dos costumes que se reflete na forma das personagens se relacionarem com desejos e fantasias não realizadas, causando posturas que refletem transe e desencanto, *A Dama do Loteação* dialogou não só com a matriz estético-narrativa do seu gênero, mas também com o contexto político e social de sua época.

No elenco, além de nomes presentes em outras pornochanchadas, como Nuno Leal Maia e Jorge Dória, há uma grande estrela das telenovelas e filmes da época, Sônia Braga, interpretando a protagonista, Solange. A fama da atriz protagonista, célebre pela interpretação de papéis de destaque em filmes e telenovelas, como as adaptações de romances de Jorge Amado *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *Gabriela* (Walter Avancini, 1975), pode ser destacada como uma das razões do sucesso do filme.

O enredo é baseado no conto homônimo de Nelson Rodrigues (1912-1980), que colaborou com o roteiro, e foi publicado na coluna *A vida como ela é...* (1950- 1961), do jornal carioca *Última Hora*. Para além do universo temático rodrigueano, com suas sátiras que envolvem as tensões sexuais, psicológicas e as hipocrisias da burguesia nacional, estão presentes elementos que refletem um cotidiano em transformação e a incorporação de práticas emergentes, que possuíam potência política para se constituírem em práticas alternativas ou até de oposição.

Em entrevista concedida em 2003<sup>8</sup>, Neville D'Almeida se afirma como alguém de es-

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/nao-sou-maldito-sou-e-bem-aventura-do-diz-cineasta-neville-dalmeida.shtml>. Acesso em: 29 abr. 2021.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/01/dama-do-lotao.html>. Acesso em: 29 abr. 2021.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/neville-de-almeida-malditos-sao-os-puxa->

querda, mas diz que seus filmes são “um espelho e um reflexo da sociedade brasileira”, e ele apenas mostra sem julgar. E diz que “se alguém quiser saber como era o moral, os bons costumes e a hipocrisia da sociedade dos anos 70 veja *A Dama do Lotação*”. As práticas culturais emergentes que o filme incorpora estão relacionados principalmente com a descoberta e emancipação sexual de Solange.

Ao construir a trajetória sexualmente autônoma da personagem, subvertendo a dominância das figuras masculinas na dinâmica sexual, o filme dá espaço para o protagonismo da figura de Solange, a partir da centralidade do corpo feminino nu, do seu volume, com sua boca e seus seios. Esta centralidade se insere no processo de construção de um olhar dominante masculino de objetificação do corpo da mulher e da ideia de feminino que Seligman (2003) aponta como central nas pornochanchadas, em muitos casos envolvendo atrizes conhecidas por seus trabalhos na televisão, como Braga.

Dentro da construção estética deste olhar, a mulher é o objeto louvado e almejado pelo homem; por outro lado, em *A Dama do Lotação*, a partir da leitura de Williams (1979), também há espaço para uma construção hegemônica do erotismo que leva em conta contradições e possibilidades de modificação que entra em conflito com um sistema de práticas e valores - ao todo, o conceito de erótico aparece enquanto um modo complexo de práticas e possibilidades. Ao mesmo tempo em que dá espaço para a busca de uma mulher pelo prazer e pela autonomia individual, o filme investe no olhar objetificador da mulher e do seu corpo, produzindo um erotismo ambíguo transformado em produto comercial e estético, retratado em um filme que segue sendo uma das maiores bilheterias do cinema nacional. Esta construção dialoga, portanto, com o destaque do autor às relações entre hegemonia, mudança e pluralidade, dentro de um processo de modificação e pressão.

No filme dirigido por D’Almeida, a construção de Solange, como mulher (hiper) sexualizada, é estruturada pela sua decisão de separar o sexo do amor. Depois de não corresponder na lua-de-mel ao beijo de língua do marido, Carlinhos (Nuno Leal Maia), seu namorado de infância, e de não querer fazer sexo com ele, Solange, que havia casado virgem, é estuprada por Carlinhos, momento em que ela profetiza que será violada todos os dias. A profecia é uma reação à brutalidade do ato e à frase proferida por Carlinhos depois de estuprá-la, dizendo que *ela era sua* a partir daquele momento, dando início ao processo de construção de individualidade sexual de Solange, que associa o sexo no casamento à violência, à sujeira, com a qual não quer macular o amor que sente por Carlinhos.

Ele fica desesperado com a negativa sexual da esposa; semanas após a lua-de-mel, Solange tenta, mas não consegue sentir atração pelo marido, mesmo amando-o. Aos poucos, ela vai diferenciando seus comportamentos dentro e fora do casamento: em um primeiro momento, deixa o carro em um estacionamento, retoca e maquiagem e vai em direção à rua; depois, ao assistir a um show com o marido, seu melhor amigo, Assunção (Paulo César Pereio) e a noiva deste (Márcia Rodrigues), Solange, por baixo da mesa, passa o pé na perna de Assunção<sup>9</sup>. Por fim, ela começa a separar suas aventuras extraconjugais em duas categorias: a dos desconhecidos que encontra nas lotações cariocas e com quem faz sexo em espaços públicos, como campos, cemitérios e cachoei-

---

sacos. Acesso em: 24 abr. 2021.

<sup>9</sup> Além do destaque ao entrelaçamento dos pés de Solange e Assunção, a cena também enfatiza as imagens dos corpos das mulheres que sambam ao redor da mesa onde estão sentados os dois casais, referência real ao célebre *Show de Mulatas* de Osvaldo Sargentelli, que ocorria à época de lançamento do filme na boate Oba Oba, no Rio de Janeiro.

ras, e a dos conhecidos, menor, com dois homens muito próximos de Carlinhos.

Dessa forma, gradualmente, *A Dama do Lotação* vai se construindo enquanto pornochanchada dramática, fortalecendo a potência mercadológica que Abreu (2002) identifica na representação do erotismo dos filmes do gênero, a partir de uma problematização narrativa marcada pelo desfecho de um conflito sexual inicialmente marcado pela união entre humor e erotismo, mas que a partir do final da década de 1970 foi se aproximando cada vez mais do drama. Esta mudança temática se relacionava ao processo de estagnação do modelo estético-narrativo e de produção dos filmes do gênero, que passaram por um período de inserção cada vez mais constante de cenas de nudez e simulação de sexo (CRUZ, 2016).

A procura das pornochanchadas por uma renovação temática que lhes permitisse manter o diálogo com um grande público e o sucesso de bilheteria, que no caso de *A Dama do Lotação*, foi bem sucedida, se relaciona ao destaque de Williams (1979) do caráter ao mesmo tempo absoluto e ambíguo da hegemonia enquanto conceito, dentro de um processo de internalização das pressões econômicas. O filme dialoga com as pressões econômicas que levaram o gênero a refletir a ambiguidade presente nas relações interpessoais priorizando enredos centrados no erotismo, dentro da substituição do humor pelo drama e um maior espaço para cenas de nudez, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980.

A ambiguidade destas relações está presente na forma como é mostrada a procura de Solange por seus amantes: o primeiro homem próximo do marido que ela procura é Assunção, a quem pede para visita-la em casa, logo mostrando que não quer ser vista por ele como amiga. Ela pede para ela virar de costas, deixa um dos seios descobertos e os dois se beijam. Como Assunção hesita em continuar aquela situação na casa do melhor amigo, apesar de ceder ao desejo pela esposa dele, a saída foi o motel Summertime. O letreiro do motel é rapidamente mostrado e a câmera se desloca para o quarto no qual Solange e Assunção estão nus e esparramados pela cama.

Depois do sexo, ela vai sozinha para o banheiro da suíte, sendo mostrada em uma nudez celebratória, ao som de uma versão orquestrada de *El día que me quieras*, tango de Gardel relacionado ao romantismo em suas inúmeras versões, enquanto entra na piscina. Com uma mão tocando a água e com a outra evitando molhar o cabelo, Solange é a materialização da mulher sexualmente desejada e ativa, dentro de um processo de busca pelo desejo, mas não pelo amor.

De volta ao quarto, ela é confrontada por um Assunção confuso, constrangido e ainda nu pelo motivo de trair Carlinhos logo com ele. Solange não se constrange ao dizer que é indiferente a ele e que ama ao marido, por quem, contudo, não sente desejo. Queria descobrir se a frieza também se estendia a outros homens. Ante a surpresa e fúria de Assunção, cobiça desta experiência sexual, que diz ter nojo dela, Solange responde com ironia e desinteresse, enquanto se veste, dentro de um processo em que sinceridade, desencanto e destemor se unem: “é mais feliz do que eu, pelo menos você tem nojo de mim. Eu não sinto nada por você. Vê que horas são” (entre 49min21s e 49min32s). As imagens em primeiro plano dos dois em pé mostram o contraste entre as expressões do homem anojado, atordoado e ainda sem roupa e a mulher segura, indiferente e já vestida.

Através da *jornada erótica* de Solange, como a cena mostra com clareza, *A Dama do Lotação* potencializa o processo de abordagem performática do sexo empregando o *deboche social* que Bernardet (2009) identifica na representação da pornochanchada sobre as relações interpessoais no cotidiano urbano, em especial em São Paulo e no Rio de Janeiro, cenário em que a protagonista do filme procura seus parceiros sexuais. O *deboche*, nesse caso, está contido na representação de um *sexo metafórico* que ironiza elementos centrais da vida social, como o desprezo pelo outro e a

divisão entre fortes e fracos.

Nesta jornada de busca individual erotizada, portanto, sexo, desprezo e relações de força estão presentes desde o início: após ser estuprada pelo marido na lua de mel, Solange passa a desprezá-lo sexualmente, apesar de amá-lo, ao mesmo tempo em que é emocionalmente ambígua em relação aos homens com quem faz sexo, como Assunção, oscilando entre a indiferença, a raiva, o desejo e o desprezo. Além do melhor amigo de Carlinhos, Solange procura o pai dele (Jorge Dória) e contesta seu discurso de vê-la como uma filha, despertando o desejo reprimido que o sogro sente por ela.

A seu pedido, os dois vão para um motel. Na cama redonda do quarto espelhado do Motel Calypso, Solange desconta no sogro uma mistura potente de agressividade e desejo, cuspiando nele, que também embarca neste desejo que tentou sufocar, acusando-o de considerá-la suja, montando no sogro e rolando com ele na cama giratória de motel, com o vestido aberto revelando seu corpo nu, privilegiado pelas imagens em primeiro plano e plano médio, que o vestido aberto não esconde (Imagens 2a a 2f, entre 1h06min08s e 1h06min57s).

Imagens 2a a 2f: Solange e o sogro – desejo e desprezo







Fonte: YouTube

Dois elementos também merecem destaque nesta análise do filme: o papel da psicanálise e dos lotações na trama. A ida de Solange ao consultório de um psicólogo possui papel importante na construção da narrativa e na suposta explicação psicanalítica para o desejo de Solange. Em determinado momento, Carlinhos desabafa sobre os problemas sexuais vividos com Solange com Assunção, que propõe ao amigo que tente a psicanálise. Importante destacar este elemento de submissão feminina ao desejo masculino no filme: apesar de priorizar o processo de busca por autonomia sexual de Solange, em *A Dama do Lotação*, é o marido que orienta ela a procurar a psicanálise por conselho de seu melhor amigo.

Ato contínuo, Solange aparece em um consultório de psicanálise, deitada no divã, e narrando um episódio que aconteceu quando ela tinha 11 anos e viu um casal de mendigos fazendo sexo em um terreno, em que a mulher gritava: “me bate, me xinga”. A cena ironiza a psicanálise ao representar o psicólogo alheio ao relato de Solange, aparando a barba enquanto encara o porta-retratos com a imagem de Freud<sup>10</sup>.

O lotação, nome dado aos ônibus restritos ao perímetro urbano do Rio de Janeiro em seus tempos de Capital Federal, por sua vez, é personagem de destaque no filme, estando presente já nos seus 22 segundos iniciais, através de imagens de um ônibus por diferentes ângulos, seguidas por um plano aberto do Rio de Janeiro. As imagens de ônibus também são utilizadas entre os cortes de cena como representação de continuidade e movimento em diversos momentos da narrativa.

É dentro deste símbolo do cotidiano da classe trabalhadora, o principal meio de transporte nas grandes cidades, que a protagonista decide buscar parceiros sexuais desconhecidos. Esta escolha revela algumas características relevantes de relações de classe construídas e refletidas no

<sup>10</sup> No filme, a psicanálise é utilizada para explicar o universo psicológico de Solange, seus desejos, conflitos e angústias na busca por prazer. Uma das obras influentes daquele período de intensas transformações culturais, que buscava conciliar o marxismo e a psicanálise, foi *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse, publicado pela primeira vez em 1955. A luta por libertação sexual e por modos de vida alternativos, que cresceu nos anos 1960 e 1970, poderia se converter também em luta por emancipação da classe trabalhadora. Para Marcuse (1972), a libertação é a mais realista e ao mesmo tempo a mais reprimida das possibilidades históricas. A psicanálise segue sendo uma possibilidade distante da realidade das classes populares, mas naquele momento já havia um debate sobre a importância da sua democratização, como podemos ver em reportagem de Sonia Nabarrete, com o título *O divã na periferia*, publicada em 11 de março de 1979 no jornal *A Folha de São Paulo*. A jornalista inicia a matéria escrevendo que a quantia que um operário ganha em 240 horas de trabalho pagaria duas horas de sessão de psicanálise. Para solucionar o problema, naquele momento, o psicólogo clínico Jacob Pinheiro Goldberg sugere a psicoterapia de comunidade, com a utilização de espaços como igrejas, sindicatos e sociedade amigos de bairro.

filme, enquanto adaptação da obra de Nelson Rodrigues. O núcleo familiar da narrativa faz parte da burguesia e pequena burguesia carioca: as relações sexuais entre classes e etnias diferentes como reveladoras da hipocrisia e falsa moralidade burguesas fazem parte do universo rodrigueano. A figura do contínuo como símbolo do trabalhador precário e objeto do desejo de personagens femininas aparece em outras obras do dramaturgo, como *Bonitinha, mas ordinária*<sup>11</sup>, adaptada para o cinema em 1963 e 1981.

O mais importante da escolha deste espaço, em *A Dama do Lotação*, é a revelação da fantasia feminina, das tensões sexuais presentes no universo psicológico das personagens, em que preconceitos de classe e raça comuns no cotidiano das famílias burguesas se transformam em desejo e traição. As traições são ainda mais significativas no que se refere aos valores das famílias burguesas do que com relação ao relacionamento extraconjugal em si. Este preconceito, ou ultrageneralização, conforme Heller (2004, p. 47), é uma categoria do pensamento e comportamento cotidianos e sempre possui uma fixação afetiva. São assumidos estereótipos e analogias já elaborados e incutidos nos meios em que o indivíduo cresce.

Há quatro cenas principais no filme com o ônibus como protagonista do ambiente, além da entrada já mencionada. A primeira cena começa aos 53 minutos, dentro do destaque ao olhar estereotipado sobre os sujeitos das classes populares, com foco no motorista e no cobrador do ônibus, que possuem apelidos e se comunicam através do uso de diversas gírias. Apelidados de Bacalhau (Roberto Bonfim) e Mosquito (Ivan Setta), respectivamente, o motorista e o cobrador avistam Solange no ponto de ônibus e fingem que o carro enguiçou para obrigar que todos os passageiros desçam e eles possam ficar sozinhos com Solange. Com o ônibus em movimento e os três a bordo, Bacalhau também engana Mosquito, pedindo para ele verificar o pneu do veículo. O cobrador desce e Bacalhau logo dá a partida e segue com Solange para uma pequena cachoeira, onde eles fazem sexo.

Na segunda cena, um homem mais velho, de paletó e gravata, senta ao lado de Solange e ela começa a passar as mãos nas pernas dele. Na cena seguinte eles aparecem em um cemitério e começam a fazer sexo dentro de uma cripta, com pessoas em um cortejo passando do lado externo. Solange gargalha efusivamente e pede para ele não parar de beijar seu corpo e seus seios. Ela olha para uma cruz e logo em seguida está aparentemente em êxtase, sozinha, agarrada a uma cerca entre vários ônibus. Depois se revela que Solange está sonhando e aparece deitada na cama gritando várias vezes “me bate, me xinga” (entre 1h12min25s e 1h12min32s), as mesmas palavras que ela conta ao psicanalista ter ouvido quando criança da mendiga que apanhava de outro mendigo durante o sexo.

Nestas cenas, é explicitada a tensão entre desejo, trauma e culpa, representada pela cruz e pela moral religiosa. Dessa forma, em sua exploração do desejo, Solange constitui sua individualidade enquanto ser social e sexual a partir da busca individual pela conciliação entre o amor pelo marido e a atração física por outros homens. Neste caminho, ao mesmo tempo em que não reprime esta atração, ela se sente constantemente atormentada, sem entender porque age dessa forma, explorando o nojo que surge não por sentir-se indigna, mas sim por cruzar a fronteira entre o que era permitido e proibido às mulheres.

É como mulher autônoma que Solange escolhe seus parceiros sexuais nos ônibus, celebrando a consagração do desejo no espaço público ou no espaço privado dos quartos de motel,

<sup>11</sup> Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/30/com-cena-de-estupro-bonitinha-mas-ordinaria-consegue-censura-de-16-anos-veja-teaser.htm>. Acesso em: 24 abr. 2021.

mas nunca em sua casa. Nesta última está o marido, a quem ela, depois dele pressioná-la, confessa suas aventuras, restando a Carlinhos passar da raiva à impotência, à morte simbólica. Na terceira cena com o ônibus (com início em 1h14min8s), Solange conta ao marido os detalhes da primeira vez que fez sexo com outro homem. Ela deixou o carro em um estacionamento e pegou um ônibus, em que havia um único passageiro. Ele pede pra sentar ao lado dela, conta que era contínuo do Carlinhos e pede ajuda financeira para o enterro do filho. Ela ordena que ele fosse com ela e pede para parar o ônibus. Eles descem vão ao mato e fazem sexo. Em 1h18min14s, ela demanda: “vamos, seu contínuo, me bate ou eu te mato!”.

Na quarta e última cena de *A Dama do Lotação* ambientada em um ônibus, o veículo segue por Copacabana, dentro da inversão de uma situação infelizmente ainda bastante comum no cotidiano dos transportes públicos: Solange fica de costas para um homem e começa a se esfregar nele. Ato contínuo, eles são mostrados aos beijos na areia da praia ao lado da água, com Solange por cima, dentro de uma cena com ares teatrais com direito ao casal ocasional rolando na areia ao som da música de Caetano Veloso presente em diversos momentos do filme.

Em seguida, Solange é mostrada ao lado do marido, vestida de preto como se estivesse de luto, sentada e segurando um terço ao lado de Carlinhos, que está deitado catatônico, de terno e com as mãos entrelaçadas. O que prevalece ao final é a individualidade de Solange, sendo a do marido sacrificada em prol da liberação sexual da esposa, consagrando publicamente o que Ismail Xavier (2003) chama de *estética da grossura*, em que, a partir da exploração do nojo, o desejo se torna sujeira. Assim, constrói-se “um pan-erotismo ajustado a uma proximidade de corpos expostos ao olhar e ao toque, numa cidade tropical cujo clima e cultura celebram uma onipresença do sexo” (XAVIER, 2003, p. 191).

Esta *estética da grossura* se relaciona à forma como Solange, enquanto personagem de uma pornochanchada, dialoga com o contexto de mudança de costumes de sua época, que vem igualmente acompanhado de conflitos, simbolizados especialmente pela surpresa e nojo com que os homens vão reagir à sua postura. Nesse sentido, Abreu (2002) aponta que este diálogo não anula o foco comercial e não contestatório das pornochanchadas, conseguindo representar a experiência cotidiana dos indivíduos em um período politicamente autoritário e socialmente conservador.

Consolidando-se a separação entre sexo e amor, Solange é vista no final do filme andando pelas ruas do Rio de Janeiro de vestido vermelho, com a imagem aos poucos se afastando dela, em planos gerais, até mostrar apenas a cidade, enquanto relata a seu psicólogo, em tom confessional e revoltado, seu tormento como mulher e esposa que estranha a própria singularidade, ao mesmo tempo em que não se culpa por ela: “eu amo meu marido e me entrego todos os dias a qualquer um. [...] Eu faço o que faço e não soffro” (Imagens 3a a 3h, entre 1h32min13s e 1h32min33s).

Imagens 3a a 3h: Solange andando pelas ruas do Rio de Janeiro – a consolidação da mulher autônoma e inconformada



Fonte: YouTube

Ela diz que está pagando pela consulta e quer sofrer. O psicanalista diz que não há nada de anormal nas suas atitudes e que se todos conhecessem a integridade sexual de cada um, nin-

guém sealaria. Profundamente contrariada com o tom compreensivo e cínico do psicanalista e com a ausência de nojo dela em relação a si mesma, Solange desabafa sobre ele aos gritos, chamando-o de canalha. A consolidação da liberação sexual, portanto, não causa represálias sociais à Solange, mas lhe obriga a, de maneira desencantada e turbulenta, se conformar com a sua condição, tentar entender a própria autonomia e lidar com ela.

## Considerações finais

Dentro da proposta deste texto de dar início à problematização das especificidades da pornochanchada enquanto gênero cinematográfico e da análise mais detida de *A Dama do Lotação* em torno da construção do erotismo no filme, enquanto pornochanchada dramática, emergiram importantes apontamentos, dentro de uma discussão com potencial para futuros desenvolvimentos. Consoante à perspectiva teórico-empírica adotada neste artigo, interpretamos o filme, a pornochanchada e o cinema articulando dialeticamente noções de hegemonia, indústria cultural e práticas culturais, contemplando a tríade economia-Estado-sociedade civil na perspectiva da totalidade. Pudemos perceber a complementaridade das abordagens que vão da crítica à lógica de produção capitalista da cultura, à dimensão econômica e política da hegemonia, à superposição e à combinação de práticas culturais dominantes, alternativas e emergentes no diálogo entre narrativa ficcional e cotidianidade.

Também foi possível analisar de que forma a discussão do filme sobre o desejo feminino e a representação deste através de um determinado olhar objetificador em relação à mulher exemplifica o movimento das pornochanchadas de substituição da comédia pelo drama. Ao refletir sobre a forma como as personagens, especialmente Solange, se relacionavam com seus próprios desejos e fantasias, realizando alguns e buscando reprimir outros, o filme dialogou com um modelo performático - e em alguns momentos debochado - de construção das relações interpessoais pelo viés sexual dentro do contexto político, cultural e social conservador. A partir da articulação de um olhar objetificador sobre a mulher, *A Dama do Lotação* investe em uma construção hegemônica e ambígua do erotismo, construída a partir das contradições e mudanças vivenciadas em um determinado momento histórico.

Nesta representação, há espaço para a busca de uma mulher pelo prazer e pela liberdade individual, mesmo após ter sido estuprada pelo marido na lua-de-mel. Esta busca ocorre a partir do tensionamento de figuras masculinas de poder (seu marido, o pai e o melhor amigo dele), no momento em que ela trai o primeiro com os outros dois e diversos outros homens que conheceu em lotações, e mesmo desejando uma punição por violar o modelo de relacionamento heteronormativo monogâmico, ela não ocorre, nem por parte dos outros nem por ela própria. Após a morte simbólica do marido, Solange troca o traje preto do luto pelo vestido vermelho, retornando às ruas e aos lotações do Rio de Janeiro, dentro de sua separação entre amor e sexo.

A estética da obra, contudo, também apresenta uma forma objetificadora de mostrar a mulher e o seu corpo, transformando erotismo em produto comercial e estético, em um filme que segue sendo uma referência na cinematografia nacional em termos estéticos e comerciais, mesmo mais de 40 anos após seu lançamento. Solange, enquanto personagem feminina, portanto, é construída de forma ambígua, (hiper) sexualizada e turbulenta, em sintonia com a maneira como a pornochanchada apresentou em seus títulos, a partir da construção contraditória do erotismo, o cenário de costumes de uma época de autoritarismo político e conservadorismo social.



## Referências

- ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2002.
- A DAMA DO LOTAÇÃO. Direção: Neville d'Almeida. Roteiro: Nelson Rodrigues, Neville d'Almeida; Montagem: Raimundo Higino; Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes, 1978, 35mm, 2.982m, 105 min, sonoro, s/legenda.
- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p.173-184, jul./dez. 2007.
- BASTOS, P. N. Dialética da insularidade: Notas para compreensão da hegemonia popular. In: *XXIX Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 2020. Anais Eletrônico [...]. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2020b. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_Z6YXOGOZJCMN00ENVVS\\_30\\_8461\\_21\\_02\\_2020\\_12\\_53\\_39.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_Z6YXOGOZJCMN00ENVVS_30_8461_21_02_2020_12_53_39.pdf). Acesso em: 23 jul. 2021.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BIANCHI, Alvaro. *O laboratório de Gramsci: Filosofia, História e Política*. Campinas: Alameda Editorial, 2008.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christinne. *Gramsci e o Estado*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- CRUZ, Livia Maria Pinto da Rocha Amaral. A censura na Boca do Lixo: das pornochanchadas ao sexo explícito. *Argus-a*, Buenos Aires, v.5, n.19, s.p., jan. 2016.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *A dama do Lotação*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69101/a-dama-do-lotacao>. Acesso em: 24 abr. 2021.
- FREDERICO, Celso. Brecht e a "Teoria do rádio". *Estudos Avançados*, 21(60), 217-226, 2007.
- GENESTRETI, Guilherme. 'Não sou maldito, sou é bem-aventurado', diz cineasta Neville D'Almeida. Folha de São Paulo, 25 jun. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/nao-sou-maldito-sou-e-bem-aventurado-diz-cineasta-neville-dalmeida.shtml>. Acesso em: 29 abr. 2021.
- GRAMSCI, Antonio. Alguns temas da questão meridional. In: *Escritos políticos Volume 4*. Lisboa: Seara Nova, 1978.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere, volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, volume 3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- HORKHEIMER, M; ADORNO, T. W. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. W. *Indústria Cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia. Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- LEFEBVRE, Henri. *A vida quotidiana no mundo moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1969.
- LENIN, V. I. WORKING-CLASS AND BOURGEOIS DEMOCRACY. In: *COLLECTED WORKS*. Volume 8. January-July 1905. Digital Reprints, 2009.
- LIGUORI, Guido. *Roteiros para Gramsci*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- LIGUORI, Guido. Aparelho hegemônico. In: LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (orgs.). *Dicionário gramsciano*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- MARX, Karl. *Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858: Esboços da crítica da economia política*. São Paulo, SP: Boitempo, 2011.

- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- NABARRETE, Sonia. O divã na periferia. In: GOLDBERG, Jacob Pinheiro. *Psicoterapia e psicologia*. São Paulo, 1979.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019*. Agência Nacional do Cinema. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2021.
- ORMOND, Andrea. *A Dama do Lotação*. Estranho Encontro, 04 jan. 2006. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/01/dama-do-lotao.html>. Acesso em: 18 mar. 2021.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RABELO, Ricardo. *Neville de Almeida: Malditos são os puxa-sacos*. Agenda Bafafá, mai. 2003. Disponível em: <https://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/neville-de-almeida-malditos-sao-os-puxa-sacos>. Acesso em 24 abr. 2021.
- SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 185-195, jul./dez. 2007.
- SELIGMAN, Flávia. *O "Brasil é feito pornôis": o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Pós-Graduação, São Paulo, BR-SP.
- SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*, n. 9, p.38-40, mai. 2003.
- UOL FILMES. *Com cena de estupro, "Bonitinha, Mas Ordinária" consegue censura de 16 anos; veja teaser*. UOL, 30 abr. 2013. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/30/com-cena-de-estupro-bonitinha-mas-ordinaria-consegue-censura-de-16-anos-veja-teaser.htm>. Acesso em: 24 abr. 2021.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, n. 65, p. 210-224, mar-mai. 2005.

Recebido: 01/05/2021

Aceito: 28/07/2021